

Kerry POWELL, *Acting Wilde. Victorian Sexuality, Theatre and Oscar Wilde*

Emmanuel Vernadakis



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cve/2811>

ISSN : 2271-6149

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 4 décembre 2010

ISSN : 0220-5610

Ce document vous est offert par Bibliothèque de l'Université d'Angers



SERVICE COMMUN
DE LA DOCUMENTATION

Référence électronique

Emmanuel Vernadakis, « Kerry POWELL, *Acting Wilde. Victorian Sexuality, Theatre and Oscar Wilde* », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 72 Automne | 2010, mis en ligne le 29 août 2016, consulté le 23 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cve/2811>

Ce document a été généré automatiquement le 23 octobre 2018.



Cahiers victoriens et édouardiens est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

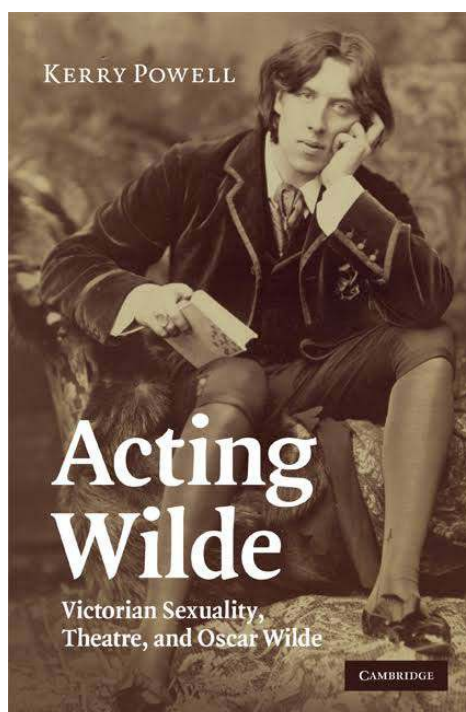
Kerry POWELL, *Acting Wilde. Victorian Sexuality, Theatre and Oscar Wilde*

Emmanuel Vernadakis

RÉFÉRENCE

Kerry POWELL, *Acting Wilde. Victorian Sexuality, Theatre and Oscar Wilde*, Cambridge UP, 2009, 205 p. ISBN : 978-0-5215-1692-1.

- 1 Kerry Powell est professeur de littérature et directeur du département d'Anglais à l'Université de Miami. On lui doit la direction de *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre* (2004) et la rédaction de deux monographies : *Women and Victorian Theatre* (Cambridge UP, 1997) et *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s* (Cambridge UP, 1990). De manière caractéristique, ces monographies associent la théorie littéraire (surtout celle concernant les genres et la performativité) à l'étude de documents originaux (notamment de manuscrits) non seulement sur le plan du corpus mais aussi sur celui du contexte dans lequel le corpus est abordé. Le deuxième ouvrage de Powell, qui étudie la réécriture chez Wilde, fait partie du canon de la critique wildéenne. *Acting Wilde. Victorian Sexuality, Theatre and Oscar Wilde* est le titre de sa troisième monographie, parue en octobre dernier. Celle-ci s'inscrit naturellement à la suite des deux précédentes, à la croisée de quatre chemins : les études dramatiques¹, les études Victorien², les *gender studies*³ et la théorie de la performativité⁴. Le livre se compose d'une introduction, six chapitres et un épilogue suivis de notes de fin d'ouvrage et d'une bibliographie qui, on peut le regretter, n'inclut pratiquement aucune référence non-anglo-saxonne⁵. L'ouvrage est néanmoins complété par un index et augmenté d'une dizaine d'illustrations commentées, en élargissant ainsi son angle d'approche pour intégrer aux études de genres et de performativité celles du rapport « texte/image ».
- 2 De manière plus générale, *Acting Wilde* s'insère dans la lignée des travaux de Richard Ellmann⁶, Sos Eltis, Joseph Bristow et Peter Raby⁷. Toutefois, Powell nuance la conclusion d'Ellmann (partagée par Eltis) : « *Wilde belongs to our world more than to Victoria's* »⁸. » Powell étaye et renforce l'observation de Terry Eagleton selon qui la vie et l'œuvre de Wilde exposent les idées essentielles de la « *cultural theory* » avant la lettre. Il montre comment Wilde illustre la théorie de performativité telle qu'elle se déclare et évolue un siècle plus tard chez J.L. Austin et Judith Butler en passant par Victor Turner, ou encore par Nina Auerbach et Lynn Voskuil. Selon Powell, Wilde avait compris que l'identité est une médiation ou une construction sociale. Aussi a-t-il aspiré à la redéfinir en termes de représentation. La vie serait pour lui un spectacle dont nous sommes des acteurs, non pas au sens métaphorique, comme dans la célèbre phrase de Shakespeare « *All the world's a stage* », mais au sens littéral. Wilde aurait imaginé une stratégie d'autocréation : sexuée et sexuelle dans ce contexte de spectacle, l'identité serait conçue comme une succession de représentations où le sujet entretiendrait avec la société un rapport d'acteur et où les lois et autres textes « officiels », y compris les textes littéraires, constitueraient des scénarii préexistants qu'il devrait représenter à sa façon. Théorisées dans l'œuvre et illustrées dans la vie de Wilde, ces idées se retrouvent dans les théories de performativité et de subjectivité développées au sein du postmodernisme. Pour Powell, Wilde est donc



toujours « l'un de nous ». Cependant, Powell nous montre que Wilde est également un *vrai* victorien⁹. Révolutionnaires, ses visées ne peuvent pas être expliquées par les théories postmodernes qu'elles annoncent. Powell montre qu' en même temps que Wilde élaborait une théorie d'autocréation qui intégrait les questions de genre et de sexualité, la société victorienne était précipitée dans une réflexion introduite et poursuivie par le mouvement féministe, sur les genres et la pureté. Les desseins avant-gardistes de Wilde évoluent en parallèle avec les besoins de réforme de la société qui, elle, cherche la justice sociale dans les concepts de pureté et d'authenticité. C'est dans ce contexte, selon Powell, qu'il faut envisager les aspirations de Wilde. Dans ce contexte, enfin, une partie considérable de l'œuvre paraît plus traditionnellement victorienne que révolutionnaire en faisant de Wilde un prisonnier de son temps, et cela à plusieurs égards.

- 3 Le premier chapitre, « *Posing and disposing : Oscar Wilde in America and beyond* » est consacré à la transformation progressive de la « pose » de Wilde en idéologie. Powell expose cette transformation à travers la réception de Wilde aux États-Unis, l'étude des portraits que le photographe américain Napoléon Sarony a fait de lui, l'examen du procès suscité par l'utilisation de l'un d'entre eux par une firme commerciale, et à travers l'analyse de *The Portrait of Mr W.H.* et *The Picture of Dorian Gray*. Powell insiste sur la finalité commerciale de la tournée de Wilde aux États-Unis : promouvoir *Patience*, opérette de Gilbert et Sullivan qui parodiait l'esthétisme en général et Wilde en particulier¹⁰. Wilde, qui s'en est rendu compte après la signature du contrat, a néanmoins relevé le défi : il a parlé dans toutes les grandes villes des États-Unis en posant en tant que « parodie de sa parodie », selon l'hypothèse de Powell, pour subvertir l'idéologie réactionnaire de *Patience* de l'intérieur. Powell relève la nature pirandellienne de la situation dans son commentaire d'une soirée où Wilde a assisté à une représentation habillé comme le protagoniste de l'opérette à New York : le spectacle se passait déjà des deux côtés du rideau¹¹ mais Wilde était prisonnier de sa pose, une pose qui ne pouvait être que la sienne et qui cependant lui échappait. Powell expose brillamment cette ambiguïté à travers l'étude du procès tenté par Sarony à une firme qui a utilisé l'un de ses portraits de Wilde pour vendre des chapeaux. Il s'agit d'un cas bien connu dans l'histoire du copyright que Powell utilise pour poser, dans le contexte de Wilde et de l'autoreprésentation identitaire, le problème de « qui est le propriétaire de la pose » : Wilde ou Sarony ? Wilde n'a pas eu à comparaître devant la cour, même s'il s'agissait de « sa » pose qui constituait l'objet du litige. Le verdict a donné raison à Sarony : même si celle-ci émane d'un processus d'autocréation, une pose peut être sujet d'un réseau de paramètres qui dépassent l'individu et de ce fait, échapper à son auteur.
- 4 La réflexion de Wilde sur la question de la pose se poursuit dans « *The Critic as Artist* » et « *The Decay of Lying* » où les arts sont soumis aux lois du spectacle en exigeant de l'artiste de se faire acteur. Par l'autoreprésentation, les meilleurs auteurs, par exemple, « deviennent » leurs personnages, ce qui leur permettrait de s'accomplir en tant qu'êtres indépendants et en dehors des limitations imposées par la société et le monde matériel. L'autoreprésentation est aussi le thème central de *Dorian Gray*, roman subversif pour ce qu'il tente d'accomplir : imposer à la nature d'imiter l'art par le biais d'un discours « performatif¹² » prononcé par Dorian face à son portrait. La réflexion de Wilde reste néanmoins confinée dans les bornes du victorianisme car la fin fait de *Dorian Gray* une allégorie de cette même loi morale que l'auteur tente de transcender. L'interprétation de Powell est loin d'être inexacte et repose sur une recherche de sources (photographiques entre-autres) qui rend ce roman encore plus fascinant. On pourrait néanmoins relever

que les enjeux en marche dans cette œuvre vont au-delà de l'autoreprésentation, ainsi que le montre, par exemple, l'approche lacanienne qu'en propose Annie Ramel¹³. Notons enfin qu'il y a une petite erreur dans les références concernant ce chapitre : la note 45 renvoie à une page de *Dorian Gray* alors que la citation qu'elle répertorie vient de « The Critic as Artist ».

- 5 Les deuxième et troisième chapitres intitulés « Pure Wilde : feminism and masculinity » et « Performance anxiety in *An Ideal Husband* » sont consacrés aux quatre comédies et à *Salomé*. Le mouvement féministe¹⁴, avec lequel ces pièces entretiennent un dialogue complexe, se reconstitue par rapport à l'objet de chaque chapitre. La reconstitution repose sur des documents de nature variée (pamphlets, textes officiels, transcriptions, registres, rapports, notes, campagnes de presse, articles polémiques, d'exhortation et de propagande, mémoires...) ainsi que sur des sources secondaires (biographies, ouvrages de critique sur le féminisme victorien etc.). Elle nous permet de suivre l'évolution de la réflexion identitaire dans la vie de Wilde ainsi que l'étude génétique de ses pièces sur la constante de l'autocréation avec la représentation et le genre comme paramètres. L'identité dans ces pièces se forme à partir d'une dialectique entre un Wilde embarrassé et le féminisme puritain qui, comme l'écrivain, contestait les définitions consacrées de « masculin » et de « féminin » mais à l'opposé de lui cherchait à atteindre l'égalité entre l'homme et la femme par la « loi de la pureté ». Powell montre que les premiers jets des trois premières comédies sont peuplés de personnages sophistiqués, efféminés, non conventionnels qui ressemblent franchement à Wilde de par leur « pose », leur façon de s'exprimer en épigrammes, leur esprit de repartie, leur dandysme. Ils remettent donc en cause les principes traditionnels du masculin et du féminin en affirmant une identité qui confond les deux et cela de façon théâtrale, en refusant le principe de la sincérité, voire de l'authenticité, au profit de la représentation. Toutefois la réaction de Wilde contre le féminisme s'estompe au fur et à mesure que chaque œuvre progresse vers sa version définitive. Si bien qu'il y laisse glisser ces mêmes idées de pureté contre lesquelles il s'était insurgé en premier lieu. Les idées audacieuses et avant-gardistes des comédies finissent par reproduire l'idéologie conservatrice du système qu'elles stigmatisent et parodient. Les intentions et inventions novatrices de l'œuvre de Wilde évoluent donc de manière contradictoire puisqu'elles se laissent engloutir par ce même système qu'elles aspirent à modifier. *Salomé* constitue une exception, étant franchement et sans ambiguïté aucune, en avance par rapport à son époque. Dans le contexte du féminisme puritain qui l'éclaire, le refus d'Iokanaan d'avoir tout commerce avec *Salomé* fait écho à la chasteté masculine réclamée par les partisans de ce mouvement. Dans ce contexte, *Salomé* constitue une représentation unique du clash entre les hommes et les femmes. Isolés, chacun prisonnier de sa personnalité, les protagonistes, pas moins que les personnages secondaires, n'arrivent pas à communiquer entre eux ; ce qui remet en cause l'efficacité du langage comme système de communication et anticipe de façon étonnante sur le théâtre de l'absurde par un effet d'aliénation (différent de celui du théâtre de Maeterlinck, pourrait-on ajouter, qui cependant offre sa langue comme modèle à *Salomé*). Une imprécision s'est glissée aussi dans le second chapitre (p. 61) concernant le lieu de la première de *Salomé* à Paris qui n'est pas le Théâtre Libre mais le théâtre de l'Œuvre. Powell analyse ensuite *An Ideal Husband* comme un exercice d'autoreprésentation que Wilde conçoit sous la menace de poursuites judiciaires émanant de son commerce avec le milieu de la prostitution masculine et les maîtres chanteurs. Le sujet de l'identité sexuée est toujours au cœur de cette pièce qui pose des questions fondamentales quant à ce que signifie d'être homme ou femme par rapport au sens que l'individu donne à sa vie, par

rapport aux chances et aux responsabilités offertes à chacun selon son sexe etc. Les premières versions de cette pièce présentent des questions potentiellement révolutionnaires comme par exemple « est-ce que l'identité sexuée correspond à une réalité ou à une représentation ? Est-ce que la vérité même est "réelle" ou bien est-elle aussi à sa façon une représentation face à la société ? » Ces questions demeurent sans réponse dans la version définitive qui est aussi remplie de contradictions.

- 6 Dans le quatrième chapitre, « Performativity and history : Oscar Wilde and *The Importance of Being Earnest* », Powell évoque (et explique) la critique acerbe exprimée entre autres par G.B. Shaw selon laquelle *Earnest* ne recréait aucun sens de réalité ni sur le plan des personnages ni sur celui de la langue. Les questions concernant l'identité, la représentation et la « vérité » que Wilde aborde dans *Earnest* sont les mêmes que l'on retrouve dans ses autres pièces, surtout dans *An Ideal Husband* ; toutefois, à présent, Wilde exprime ouvertement sa méfiance envers la « réalité », il en fait même le pivot de cette pièce qui, grâce à cela, marque un tournant décisif dans l'histoire du théâtre moderne. Dépourvu de tout ancrage caractérologique, Jack, le protagoniste, représente la contingence de l'être. Il fait et défait son identité de manière à ce que celle-ci apparaisse comme le fruit de représentations, de rituels et de textes. À la fin, il s'avère que Jack est Ernest et aussi « *Earnest* », en montrant que les individus, comme les mots, sont des récipiends qui attendent d'être investis de sens. Quant au sens — vu le nombre de scénarii qui répondent au besoin de définition identitaire de Jack-Ernest — il n'est pas permanent. Néanmoins, la pièce se termine avec la réinvention de Jack à travers son « histoire personnelle » et dans le contexte social auquel elle le rattache. Le protagoniste épouse ainsi les contours d'une identité à laquelle il avait résisté tout le long de la pièce. Ce qui illustre aussi, selon Powell, les limites de la « performativité » de Wilde. Ce chapitre repose également sur une recherche de nombreuses sources primaires qui proposent au lecteur « un tour de présentation » de tous les sens que le contexte social, politique, littéraire etc. rattachent à l'adjectif « *earnest* » et constitue l'une des études les plus informées et passionnantes de cette comédie.
- 7 Les deux derniers chapitres, « The „lost,” transcript, sexual acting and the meaning of Wilde's trials » et « Prison performativity » présentent la fin de la vie de Wilde comme étant la suite de son œuvre en partant des termes que l'écrivain lui-même a utilisés pour parler de ses procès et ses années de prison : « the hideous tragedy ». Dans le cinquième chapitre, Powell examine l'impact des textes au procès de Wilde, le lien entre textualité et sexualité dirait-on, qui, jusqu'à présent a été systématiquement censurée. Dans *De Profundis*, abordé au dernier chapitre, Powell montre Wilde regarder sa vie comme une tragédie révoltante, repoussante, et dépourvue de sens esthétique. Au milieu de ce spectacle Wilde se représente lui-même comme un acteur dont le texte et les mouvements seraient dictés par des forces extérieures : « *a puppet worked by some secret and unseen hand to bring terrible events to an issue*¹⁵. » C'est un spectacle de la cruauté dont l'auteur serait selon Wilde une sombre force sans visage, et Powell cite Judith Butler pour montrer à quel point la vie de Wilde a des affinités avec le « drame social » de la performativité postmoderne : « *There is no Power that acts but only reiterating acting that is power*¹⁶. » Selon Powell, l'identité représentationnelle de Wilde et de son œuvre se rattachent ainsi indissolublement à une cellule de prison qui définit l'un et l'autre à plus d'un titre.
- 8 Dans son épilogue Powell entend *démontrer* que la pensée de Wilde est à l'origine du théâtre moderne. Pour ce faire, il se sert délibérément de *Drama from Ibsen to Brecht* (de

Raymond Williams, NY : OUP, 1969), ouvrage classique dont les observations, l'analyse et les conclusions font autorité, et dans lequel le nom de Wilde est à peine mentionné. Powell confronte les propos de Williams concernant les principes suivis par le théâtre moderne à des citations de l'œuvre critique et dramatique de Wilde. Puis il commente ces dernières qu'il analyse à la lumière des théories d'Antonin Artaud (*Le théâtre et son double*, 1938) et Harold Bloom (*The Anxiety of Influence*, 1973), des évolutions du postmodernisme chez Jacques Derrida et Judith Butler et de la pratique dramatique de Samuel Beckett et de Sarah Kane. Ce qui lui permet de confirmer son hypothèse : les tendances sur lesquelles évolue le théâtre à partir du début du xx^e siècle descendent de l'œuvre de Wilde bien plus que de celle d'Ibsen, de Shaw ou même de Tchekhov. Le rejet stratégique de la mimésis, principe ancestral renié au profit d'une création d'univers nouveaux et d'identités fluctuantes, est le fruit de la pensée de Wilde.

NOTES

1. Sur la base des travaux théoriques d'A. Artaud et des définitions génériques de Raymond Williams.
2. Kerry Powell est lui-même spécialiste du théâtre Victorien. Dans la présente étude, il évoque essentiellement les travaux de Nina Auerbach, James Eli Adams, Barbara Caine, Herbert Sussman, Lynn M. Voskuil, Judith Walkowitz, Mary Poovey et Stephen Arata.
3. Pour cette thématique, sa recherche repose sur Michel Foucault, puis Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Jeffrey Weeks, Herbert Sussman, Matt Cook, Sean Brady, H.G. Cocks et Moe Meyer.
4. Les autorités ici sont J.L. Austin, V. Turner, J. Butler et J. Derrida.
5. Powell cite, certes, Derrida et Foucault dans sa bibliographie mais aucun ouvrage non-anglo-saxon sur Wilde n'y est inclus.
6. Richard ELLMANN, *Golden Codgers, Biographical Speculations*, Oxford, OUP, 1973 ; *Oscar Wilde*, London, Hamish Hamilton, 1987.
7. Sos ELTIS, *Revising Wilde : Society and Subversion in the plays of Oscar Wilde*, Oxford, Clarendon Press, 1996 ; Joseph Bristow, Toronto : U of Toronto P, 2003 ; Peter Raby. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge : CUP, 1997. Dans le livre de Powell, on trouve aussi des références aux travaux d'Alan Sinfield, Richard Dellamora, Michael Foldy, Ed Cohen qui ont, eux aussi, consacré une partie de leur recherche à Oscar Wilde et au travail éditorial de Ian Small.
8. Richard ELLMANN, *Oscar Wilde*, op. cit., 553.
9. Comme il le fait d'ailleurs déjà dans *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*.
10. La tournée était financée par les agents de Gilbert et Sullivan ce que Wilde ignorait à l'origine. Il s'est trouvé que ses conférences étaient programmées à avoir lieu un jour, voire quelques heures avant la représentation de *Patience* et parfois dans la même salle.
11. Un exemple plus évident de l'idée de Wilde que le spectacle se passe des deux côtés du rideau se trouve dans le discours qu'il a prononcé le 22 février 1892 à l'issue de la première de *Lady Windermere's Fan* où, au lieu de remercier le public de l'accueil triomphant qu'il a réservé à sa pièce, il l'a félicité pour sa représentation.
12. Le discours de Dorian transforme sa volonté en action. Le modèle dit vouloir rester éternellement jeune et voir son tableau vieillir à sa place et l'action se réalise. Il s'agit ici de ce que J.L. Austin a théorisé plusieurs décennies plus tard en l'appelant « discours performatif ».
13. Annie RAMEL, *The Picture of Dorian Gray: la passion du réel/la passion du semblant*, www.oscholars.com/RBA/twenty-five/25.7/Articles.htm.

14. Josephine Butler, dirigeante de ce mouvement, et ses partisans avaient beaucoup œuvré pour que le projet de loi dit « Criminal Law Amendment Bill » soit voté au parlement. C'est sur cette loi que Wilde a été condamné pour « *gross indecency* » en 1895 à deux ans de travaux forcés.

15. *De Profundis*, (ed. Ian Small) Oxford UP, 2004, p. 62-64.

16. *Bodies that Matter*, NY, Routledge, 1993, p. 9.